MALAGUEÑA DE LA PEÑARANDA... ¿O GRANAÍNAS?

Antonio Conde González-Carrascosa

Dentro del amplio abanico de los cantes por *granaínas*, se plantea una cuestión que lejos de intentar resolver, hay que desgranar porque son muchos los motivos que invitan e incitan a manifestar un posible cambio en la terminología de un cante encuadrado históricamente en el campo de las malagueñas. Por supuesto no es el objetivo cambiar la historia del cante flamenco, pero es verdad que una parte del flamenco, de sus teorías y su idiosincrasia se sostiene con los puntales firmes de la tradición oral y los testimonios de aquellos que han sido partícipes directos de la propia historia. Es por ello por lo que con argumentos musicales y documentos sonoros se intentará aportar algo de luz a una asignación estilística heredada desde hace cuarenta años y que pudiera no ser tal y como parece. ¿Es realmente el cante de la Peñaranda una malagueña creada por ella?

Han pasado más de cuarenta años desde que por primera vez se grabara en un disco un cante con la etiqueta 'Malagueña de la Peñaranda'. Cuatro décadas en las que, sin discusión, se ha dado por válido que esta cantaora malagueña *creó* este estilo. Un maestro como Pepe de la Matrona y un discípulo lejano en el tiempo, convertido asimismo en maestro, dieron veracidad o aparente validez a un estilo que hasta la fecha pocos se han detenido a investigar y a analizar con rigor para llegar a la conclusión de si realmente pertenece a quién pareció apuntar el de la Matrona.

La flamencología, desde sus inicios hasta su profesionalización, ha evolucionado a menor velocidad que la tradición oral y que los distintos estudios musicológicos que se han estado llevando a cabo en las últimas décadas. No cabe duda que tiene mucho peso la tradición oral, el boca a boca, los cantes expresados y traspasados de generación en generación hasta nuestros días. Sin embargo, el caso que nos ocupa en nada se acerca a esta línea de transmisión que es la que rige la mayoría de los estilos del flamenco.

En primer lugar, habría que dejar claro que el localismo propio del arte jondo no es, en ningún caso, un argumento sostenible para dar por válida nuestra teoría. El rigor musical al que nos ceñimos para establecer el objetivo propuesto escapa a cualquier interpretación de carácter subjetivo que pudiera mermar la calidad de las conclusiones y de las aportaciones que aquí aparecen. ¿Y por qué darle importancia al cante conocido como malagueña de la Peñaranda? ¿De dónde viene tal afirmación? ¿Quién la pone en circulación de nuevo? ¿Qué nos lleva a pensar que no pueda ser una malagueña sino una *granaína* o incluso cartagenera?

La respuesta es sencilla y simple. Balbino Gutiérrez, biógrafo de Enrique Morente, recoge qué sucedió para que diera nombre a una malagueña tras escuchar a su maestro Pepe de la Matrona. A éste no le cuadraba mucho el título que el granadino había puesto a una grabación con el nombre de la Peñaranda. En

una ocasión, le esperaba el maestro sevillano con un vaso de vino una noche y le dijo[1]:

"Vamos a ver, ¿quién te ha dicho que son malagueñas de la Peñaranda? Enrique contestó: Yo se lo he escuchado a usted.

Vale, pero ¿quién te ha dicho que son de la Peñaranda?

Bueno, yo le oí decir que creía que era de la Peñaranda. ¡Ah, que creía que era! ¡Pero dije que creía, no que era! Matrona espetó: Estoy casi seguro, pero ahora mismo no me acuerdo...

Entonces, yo le puse, atrevida juventud, Malagueña de la Peñaranda. Ahora mis enemigos hablan de esa malagueña como de la Peñaranda y el título se lo puse yo. A ver ahora qué hacemos con esa malagueña".

Partiendo de las palabras tanto del maestro sevillano como del granadino, las dudas acerca de la autoría de este estilo quedan patentes. Una creencia nunca debería derivar en un axioma o verdad dejando de lado el rigor de los estudios cuyas bases actuales pueden desmontar muchos mitos y/o leyendas activas del flamenco. Ya lo dijo Morente, *¡a ver qué hacemos ahora con esta malagueña!*

Algunos investigadores dieron por válido el nacimiento de la cantaora en La Unión[2] (Murcia). Es José Gelardo Navarro[3] quién, a través de una partida de defunción, nos da datos oficiales del nacimiento de una tal Concepción Rodríguez y Calvo. Y fue en Málaga. La fecha de nacimiento no aparece, pero tras deducciones de sus descripciones en diversos artículos de la época, nos atrevemos a decir, si mantenemos la línea de Gelardo, que cuando murió tendría entre 23 y 26 años. Este dato es ciertamente importante a la hora de valorar la posibilidad de que la cantaora (siempre suponiendo que se trate de ella) gestara una malagueña con la musicalidad con la que nos llega a nosotros. ¿Pudo una cantaora tan joven crear un estilo de



Conchilla la Peñaranda

malagueñas de la nada y ponerlo en circulación en los ambientes de los cafés cantantes? En tal caso, y siendo tan buena cantaora, ¿por qué no hay datos que corroboren su creación hasta bien entrado el siglo XX y por una presunción de Pepe de la Matrona?

Por otro lado, Manuel Bohórquez encontró en un padrón sevillano de 1884 a Concha Peñaranda y Ramos nacida en 1852[4]. El hecho de que la apodasen *la Cartagenera* no es indicativo necesario para situarla como natural de aquella zona y sí más bien como apelativo artístico tras aprender del maestro Antonio Grau esos cantes. En cualquier caso, el hecho de encontrarla con el apelativo en un padrón es relativamente común (ya pasó con Manuel Torres). En un artículo publicado en *Expoflamenco*, portal web de referencia del flamenco, Bohórquez sospecha que Concepción Peñaranda no es la cantaora que asesinaron en Valencia, sino que era otra artista de mismo

1 http://www.aireflamenco.com/tiempo/127-recordando-a-morente-en-el-patio-de-airefl amencocom-090111
2 NAVARRO GARCÍA, J. L. & LINO, A.: Cante de las minas, Córdoba Ediciones La Posada, 1989. Pág. 32.
3 GELARDO NAVARRO, J.: El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno. Almuzara, 2007.
4 BOHÓRQUEZ CASADO, M.: El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. Edit Pozo Nuevo. Sevilla, 2009. Pág. 41.

nombre. Sus afirmaciones se fundamentan en varios aspectos que dan fuerza a esta teoría[5]:

"El único cartel donde aparece Concepción Peñaranda (a) La Cartagenera, así, lo publiqué en mi libro El Cartel maldito, *sobre la vida y la muerte de Juan Reyes Osuna El Canario. Cuando Gelardo vio el cartel me llamó y me dijo que le habían entrado dudas sobre si era o no la Peñaranda la cantaora asesinada en Valencia, porque en dicho cartel, la artista aparece anunciada como Concepción Peñaranda, es decir, Peñaranda como apellido y no de remoquete artístico, que era el de la Cartagenera. Curiosamente, el que encargó aquel histórico cartel no se equivocó con ninguno de los artistas que aparecían en él y eso me hace preguntarme por qué se iba a equivocar precisamente con esta artista"*.

El mismo investigador da solidez a la afirmación de que pudieron ser cantaoras diferentes y estaríamos, por tanto, ante dos cantaoras con mismo nombre, pero con trayectorias distintas. Se plantean varias dudas al respecto:

"Si hubiera sido asesinada la verdadera Peñaranda, con lo famosa que era, ¿no lo hubiera contado Fernando de Triana al escribir de ella, como ocurrió con El Canario? Con toda seguridad. Porque, además, el trianero llegó a escucharla y, por lo que escribió sobre ella, está claro que la tuvo que admirar como artista. O Núñez del Prado, que escribió sobre ella en Cantaores andaluces *(1904), y es raro que no dijera nada sobre su trágica muerte, con lo fantástico que era este autor"*.

Ante la posibilidad de que aún aparezca la verdadera Concha la Peñaranda, no es el argumento con el que sostener el hilo que lleva a dar información acerca del posible cante que pudo crear y sí conocer una melodía que pudiera ser en esencia la que la cantaora desarrollara en aquellos años. De la Peñaranda tenemos los primeros datos de sus actuaciones. Fue en 1883, en el Café del Sol, en octubre y noviembre. Después la encontramos en Sevilla en el Café del Burrero, hacia 1884, año en que el Rojo el Alpargatero abandona Málaga. De este modo y anunciada como Concha *la Cartagenera*, nada hace presagiar que en este Café ya hiciese ese estilo por malagueñas y sí por cartageneras a tenor de su remoquete artístico.

En 1886, la encontramos actuando en Madrid. Ante estos datos, creemos que la Peñaranda fue cantaora profesional durante 6-7 años y siendo ciertamente joven. Una edad en la que, más que crear, la lógica invita a pensar que debió aprender en primera instancia para posteriormente crear, si hubiese creado en puridad. Vistos estos datos, nos adentramos en buscar indicios fiables que nos lleven a creer que la Peñaranda creó una malagueña. Durante su aprendizaje, su maestro no fue malagueñero ni fue conocido por llevar estos cantes en su repertorio. Sus fundamentos musicales se encauzan esencialmente en los estilos mineros. Del Rojo el Alpargatero aprendería Concha la Peñaranda la mayoría de sus saberes, hasta el punto de que su nombre en la prensa de la época la sitúa casi como cartagenera: Concha *la Cartagenera*.

Esto puede deberse a dos posibilidades: o bien por darse a conocer por la realización magistral del cante por cartageneras aprendidas de su maestro en la etapa malagueña o bien por creerla oriunda de Cartagena. En ningún caso nada ni nadie hace mención a Concha *la Malagueña* o a cualquier relación con este cante. Además, apenas se tenían datos de su procedencia en tanto que Navarro y Lino, erróneamente, la señalan originaria de La Unión.

La información que ha llegado hasta nosotros la sitúa como cantaora de raíces musicales levantinas. Son varias las muestras que nos llevan a establecer serias dudas acerca de la posibilidad de que la malagueña atribuida por Pepe de la Matrona a la Peñaranda fuese tal y no una *granaína*. Fernando el de Triana en su *Arte y artistas flamencos* relata que allá por el 1884 se presentó en el primitivo Café del Burrero una cantadora apodada *la Cartagenera*, que triunfó a toda ley cuando costaba mucho trabajo triunfar: y más con un cante que no parecía andaluz, pero, a pesar de eso, tenía algo que hacía sentir, por ejecutarlo con voz clara,

5 https://www.expoflamenco.com/blog-draft/quien-fue-concha-la-penaranda?locale=es



Pepe de la Matrona y grupo de aficionados

limpia y admirablemente administrada, a más de unos estilos compuestos con delicado gusto y fino paladar artístico.

(...). ¡Qué cantes cantaba la Peñaranda!:
Al salir del arrabal
le eché a mi galgo una liebre:
déjalo, que bueno va:
el que la lleva la entiende
y por pies, no se le irá.
Cómo quieres que en las olas
no haya perlas a millares
si en la orilla del mar
te vi llorando una tarde.

En aquella ocasión y teniendo entre el público a uno de sus maestros, el Rojo el Alpargatero, cerró su actuación con esta copla:

Lucero de la mañana
acaba ya de salir
que te está esperando el alba
en el Puente del Genil.

El mismo Fernando de Triana, cuando establece la conexión de los cantes de la Peñaranda, nos dice lo siguiente:

(...) ...aunque a sus cantes se los llamaban cartageneras también procedían de la escuela del famosísimo compositor Antonio Grau el Rojo el Alpargatero, y por lo tanto, dichos cantes eran de corte levantino, pero almerienses y naturalmente acompañados a la guitarra en compás de malagueña:

Conchita la Peñaranda
la que canta en el café
ha perdido la vergüenza
siendo tan mujer de bien.

Se conocen una buena nómina de coplas dedicadas a la cantaora cuyas alusiones se encuentran en la órbita de los cantes de levante y enmarcadas geográficamente en las zonas mineros levantinas almerienses:

Fueron los firmes puntales
del cante cartaganero
la Peñaranda, El Chilares
Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

El de Triana reseña que los cantes de corte levantino se acompañaban en compás de malagueña. Además, Norberto Torres afirma que



lo hacían también en tono de granaína[6]. Jorge Martín Salazar[7] defiende esta tesis cuando se refiere a la letra 'Perlas a millares' por cartageneras: 'se hace siempre por este estilo y fue cantada por la Peñaranda en su presentación en el Café del Burrero en 1884, siendo calificados sus cantes por Fernando de Triana como cartageneras de la escuela del Rojo el Alpargatero'. Observamos la relación entre el acompañamiento por malagueñas de la cartagenera, lo que puede inducirnos a una raíz musical de esta malagueña en levante.

Castro Buendía, sobre el toque, afirma que la cartagenera -cante de la familia del fandango- es considerada hoy un cante minero-levantino; sin embargo, en las primeras grabaciones de Chacón se encontraba muy cercana a los cantes de malagueña a compás; tanto que se podía confundir con cualquiera de ellas pareciéndonos una simple modalidad más asociada a la zona de Cartagena, de ahí su nombre, máxime encontrándose la temática de sus letras relacionada con asuntos de esta ciudad.

Como ejemplo de cante por cartageneras con acompañamiento de *granaínas*, encontramos una grabación de Antonio el Macareno de principios de siglo XX con la guitarra de Gaspar y con la letra:

Acaba, penita acaba
acábate de una vez
sólo con morir acaba
el sufrir y el padecer[8].

Y no es el único; Chacón grabó muchas de sus malagueñas con la guitarra en tono de taranta (Fa#) y de granaína (Si); también cartageneras en tono de granaína *(/A la derecha te inclinas/...)*.

En este caso del Macareno, aparece titulada en la placa original como malagueña. Sabemos que la Peñaranda se especializó en cartageneras y malagueñas. Sin embargo, su inicial fama fue en las primeras. Todo apunta a que años más tarde, y ya en los circuitos comerciales en los que compartía escenario con Chacón, Juan Breva, el Canario, la Serrana, la Carbonera o Fosforito el Viejo, por citar algunos representantes de cantes malagueños, aprendería distintas modalidades estilísticas como la de los fandangos de Granada a través de África Vázquez.

Los primeros datos de la cantaora en la zona levantina los encuentra José Gelardo Navarro[9] en la prensa (*El Eco de Cartagena*):

"Anoche estuvo más concurrido que de ordinario el Café del Sol, situado en las Puertas de Murcia. Un numeroso público llenaba todas las mesas y escuchaban a la nueva cantadora cartagenera Concha Peñaranda. Según oímos a varios inteligentes, la señora Peñaranda reúne excelentes condiciones para el cante flamenco".

Fernando el de Triana recoge en su libro lo que para nosotros es una pista más sobre el origen y la influencia del cante de la Peñaranda y su alejamiento definitivo de la malagueña: (...)

Huelga describir la tan justa como cariñosa ovación con que el público despedía a la sublime cantadora en cada una de las dos sesiones en que tomaba parte todas las noches, por lo cual, los contratos por meses se prolongaban hasta convertirse en años consecutivos, cada vez con mayor éxito: teniendo en cuenta que la Peñaranda tenía que luchar con un verdadero ejército de artistas de tanto relieve como fueron la Bilbá, la Bocanegra, Juana Ruca, la Juanaca, la Rubia de Málaga, Soleá la de Juanero, la Rubia de Cádiz, Antonia la Lora, la Serrana, Mercedes la Serneta, Dolores la Parrala y otras muchas. De todas las nombradas y por creerlo de justicia, voy a hacer, aunque a la ligera, un pequeño esbozo, aunque ellas de por sí ya dejaron fama como lumbreras que fueron del arte de cantar bien.

Concha la Peñaranda se profesionalizó en la zona minero levantina y enseguida adquirió

6 CASTRO BUENDÍA, G.: Art. "Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades". Revista La Madrugá, nº2. Julio 2010.

7 MARTÍN SALAZAR, J.: Las malagueñas y los cantes de su entorno. Guadalfeo, 1998. Pág. 82.

8 *Op. cit.* Pág. 58.

9 *Op.cit.*

notoriedad con los cantes aprendidos de su maestro. Si estuvo contratada meses, incluso años, no tendría apenas posibilidad de alternar en otros escenarios con frecuencia, aunque sí de manera puntual. Esto la aleja de recibir demasiadas influencias que la llevaran a crear un cante propio, aunque pudo existir esa posibilidad.

Diferentes testimonios, no objetivos y poco rigurosos, apuntan a la 'paternidad' o más bien 'maternidad' de este cante: Ruipérez Vera (2005) haciéndose eco de la tradición oral, atribuye este estilo inequívocamente a la Peñaranda. Sin más datos que aportar, cae por su propio peso una afirmación de tales dimensiones en tanto que, en otros casos, sus fuentes han sido exclusivamente la tradición oral. José F. Ortega, en un artículo publicado sobre la taranta o malagueña de la Peñaranda[10] teoriza sobre la veracidad de Ruipérez cuando se refiere a sus afirmaciones: Ruipérez rehuye cualquier responsabilidad bajo el paraguas de que todas sus tesis se sustentan en las informaciones que obtuvo de Antonio Piñana, transmisor a su vez de las enseñanzas de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo el Alpargatero. ¿Establecer afirmaciones a partir de la tradición oral es un ejercicio de responsabilidad? Ruipérez[11], en su libro *Los cantes de La Unión y Cartagena*, recoge acerca de la Peñaranda:

"*En esa fecha (1888), en La Unión y Cartagena además de la cartagenera creada por la Peñaranda, solo se conocía el cante de la madrugá, que presentaba diversos giros musicales incompletos, es decir, sin ninguna estructura musical definida. De estos variados cantecillos, mi padre, Chilares y el Herrero y otros, resolvieron la cuestión haciendo varias creaciones, dándoles a la primera de ellas el nombre de taranta cante matriz*".

Esto deja otra puerta abierta para pensar que este estilo pudiera ser una cartagenera aunque esta posibilidad se desmonta más adelante. En este sentido, Ortega Castejón se mantiene al afirmar que un tipo de cartagenera, que sería



Pepe de la Matrona, Enrique Morente, Hub Wilkes (Payo Humberto) y otros

una transformación de los cantes de madrugá, tendría influencia del folclore local sobre la cartagenera atribuida a la Peñaranda[12].

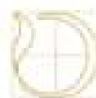
En todo caso, hay que dejar claro que Riquelme está haciendo referencia no a la atribuida hasta hoy como malagueña de la Peñaranda sino a la cartagenera clásica. José Luque Navajas en su libro *Málaga en el cante* (Guadalhorce, 1965) asegura que esta cantaora a pesar de llevar en su repertorio las malagueñas no dejó ninguna versión propia: "Adjudicada a Concha la Peñaranda, nos ha llegado un cante que ni es malagueña ni es de ella; se trata de una versión ralentizada de la bandolá de los jabegotes recogida de las cantaoras Joaquina Payans y María la Chilanga". Nos parece aventurado, respetando el vasto conocimiento de Luque Navajas, afirmar que fueran de Payans y la Chilanga sin haber escuchado grabaciones de ninguna de las dos (Joaquina Payans llegó a grabar cilindros de cera con malagueñas y cartageneras pero hasta la fecha nada se sabe de ellos). No obstante, sí tenemos grabaciones de *jabegotes* y poco se parecen al arco melódico que se desarrolla en el cante que estamos analizando. El modelo que apunta a una *granaína* podría ser una interpretación personal de África Vázquez. Fernández Riquelme recoge lo siguiente al respecto:

No sabemos cómo cantaba realmente Concha la Peñaranda, siquiera si fue la llamada Carta-

10 ORTEGA CASTEJÓN, J. F.: Art: "La taranta o malagueña de Fernando el de Triana". Revista La Madrugá, nº1.Murcia, 2009. Págs. 1-18.

11 RUIPÉREZ VERA, J.: Los cantes de La Unión y Cartagena. Editorial Corbalán. Cartagena, 2005. Pág. 125.

12 FERNÁNDEZ RIQUELME, P.: Los orígenes del cante de las minas. Instituto Fides. Murcia, 2008. Pág. 34



genera Grande parte de su repertorio, pero esa nueva forma de cantar pronto fue difundida por la mayoría de artistas de la época, como África la Peza[13]*, que fue compañera suya en el Café del Burrero y ya había actuado con anterioridad en la ciudad portuaria de Cartagena. Se tiene constancia de que las cartageneras son parte destacada de su repertorio junto con Malagueñas y Granaínas, en 1886. Los cantes de la Peñaranda son incluidos en las primeras grabaciones en cilindros de cera como las de Encarnación "La Rubia*[14]*" o Antonia "La Malagueña". También en cilindro las registran Manuel "El Sevillano" con la letra "Los granujas tartaneros" y El Mochuelo con la letra "Adiós, Cartagena hermosa". Estas y otras grabaciones probablemente respondieran al modelo original con que la Peñaranda las presentó en Sevilla.*

Riquelme da por hecho que África Vázquez pudo difundir las cartageneras en el Café del Burrero y Cartagena. Se desconoce si la cantaora granadina llevaba en su repertorio los citados cantes; lo que sí se sabe es que los de su tierra eran no sólo los que interpretaba y los que le dieron fama, sino que fueron el germen del modelo posterior creado por Chacón, eso sí, si hablamos de media *granaína* y no de cartageneras. A finales del siglo XIX, en tanto que no existían las creaciones de Chacón por *granaínas*, sí estaban en circulación los aportados por África, como antecesores directos a la creación del jerezano. Incluso se pueden apreciar en algunas grabaciones esas músicas prechaconianas. En otro sentido, Fernández Riquelme atribuye el estilo de la cartagenera clásica a la Peñaranda[15]:

'Las tituladas en los discos originales de Chacón como "Cartageneras" pertenecen a un estilo atribuido a la Peñaranda que el maestro jerezano popularizó; pero no fue el primero en grabarlas, sino que lo hizo Manuel El Sevillano sobre 1902, como hemos dicho anteriormente, con la copla "Los granujas tartaneros".

Si nos damos cuenta, hasta ahora no se menciona a la Peñaranda como creadora de malagueñas y sí de cartageneras. Referidos a los cantes minero levantinos, recoge Blas Vega sobre éstos que Chacón escuchó en vida: antes de que Chacón llegara a Cartagena, Granada y Almería ya tenía conocimiento de lo que eran los cantes levantinos pues en Sevilla se cantaban en los cafés cantantes y allí escuchó al Rojo el Alpargatero y a su discípula la Peñaranda.

Sobre la malagueña de la Peñaranda es, de nuevo, Blas Vega quien la orienta hacia tierras levantinas: 'Los cantes de la Peñaranda tenían corte levantino y transpiraban cierta influencia almeriense'. Nada añade de su cante por malagueñas. ¿Será porque no existía como tal hasta la asignación del binomio Matrona-Morente? Esta afirmación de Blas Vega entronca con la de Fernández Riquelme en cuestiones de cantes levantinos y de la posibilidad de que la Peñaranda personalizara una cartagenera y no una malagueña.

Delimitar la teoría que aquí se plantea lleva al análisis de las grabaciones encontradas en la discografía de cilindro de cera y de pizarra entre 1898 y 1916, años en los que he encontrado cantes con semejanzas suficientes del conocido como estilo de la Peñaranda que pueden darnos pistas para ubicarlo. Existe por otro lado, cierta confusión al relacionar lo que creo puede ser una *granaína* 'abandolá', o fandango de Granada, con la cartagenera atribuida a Chilares y por derivación a la Peñaranda. De él apenas se tienen datos que puedan corroborar que fue un cantaor de tal influencia que llegara a generar, aparte de un estilo propio, una corriente que mantuviera esta supuesta creación.

Dar cobertura objetiva a este respecto obliga a recoger y revisar todas las grabaciones de la discografía antigua para sacar las conclusiones que se pretenden establecer. Para ello, se aporta por un lado el título original de la placa de

13 Se le escapa que pudiera haber sido al revés: que fuera la Peñaranda quien difundiese el cante de África.

14 Tras haber escuchado los dos cilindros de cera a los que se refiere Fernández Riquelme apreciamos que se trata, en el caso de la primera cantaora, de la malagueña del Perote, que guarda ciertas semejanzas con el modelo atribuido a la Peñaranda y en el segundo de la cartagenera atribuida a Chilares en una versión primitiva cuyas caídas tonales de los tercios pares parecen acercarse a la melodía de la Peñaranda.

15 *Op.cit.*

CAFÉ-NEVERIA CANTANTE
DE
MANUEL OJEDA

SITUADO EN LAS AFUERAS DE LA PUERTA DE TRIANA, JUNTO AL PUENTE DE ISABEL II

El dueño de dicho Establecimiento tiene el gusto de anunciar al público que el

SÁBADO 27 DE JUNIO DE 1885

inaugurará sus funciones del género flamenco, con el cuadro que componen los artistas que á continuacion se expresan, que altamente agradecidos del favor que el galante público le ha dispensado en la temporada de invierno en el Café titulado **El Burrero**, Tarifa 1.ª, ofrecen en union del dueño de dicho local, dar un espectáculo alegre, del que puedan disfrutar los favorecedores y aficionados á este género.

LISTA
DE LOS ARTISTAS QUE COMPONEN EL CUADRO:

TOCADORES

El sin rival y tan aplaudido

Antonio Perez y su Hijo.

CANTADORES

Los afamados

Manuel Caro.
José Leon.
Juan Reyes (a) el Canario.
El Canario Chico.

BAILADORES

Los simpáticos y renombrados

Antonio Paez (a) el Pintor.
Antonio Paez (a) Lamparilla.
Manuel Perez.

CANTADORAS

Las aplaudidas y simpáticas

Juana Escalona (a) Juanaca.
María Valencia (a) Serrana.
Cármen, la Rubia de Cádiz.
Concepcion Peñaranda (a) la Cartagenera.
María Borrego.

BAILADORAS

Las renombradas y simpáticas

Juana Valencia (a) Serrana Chica.
Adela Martinez.
Dolores Perez.
Adela Torrado.
Cármen Vera.
Palma Monje.
Juana Antunez.
Cármen Fernandez.
Antonia Fernandez.
Concepcion Rodriguez (a) la Carbonera.

BAILARINES

[illegible]

Bernardo Salala.
Cándida Espinosa.

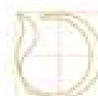
PIANISTA

Baldomero Martin.

Además se ofrece un buen surtido de bebidas, [illegible] Helados y Sorbetes de todas clases y un exquisito café.

LA ENTRADA GRATIS

Archivo ©Manuel Bohórquez



pizarra que aparece reflejado en la galleta central de la misma y por otro, el título que el jaleador expone en el comienzo del registro sonoro.

El propósito principal de este artículo pretende dar consistencia a la teoría de que la referenciada como 'Malagueña de la Peñaranda' no es tal, sino un cante netamente granadino, cuya confusión creada por Pepe de la Matrona y Enrique Morente ha derivado a que en la actualidad se la denomine así y no como granadina o fandango de Granada. Para sostener esta hipótesis se aportan diversas pruebas cuya suma hace más que viable la concepción de este cante.

En primer lugar, hay que centrarse en la atribución original de los títulos. De las once grabaciones encontradas (en una de ellas se hace el mismo patrón musical repetido), en nueve aparece la palabra *'Granadinas'* como título original del cante. Tan sólo en dos aparece rotulada como *malagueña* (Niña de los Peines y Pena Padre. Este último argumenta su melodía con variaciones ciertamente significativas que se alejan del cante estudiado).

Además, en las grabaciones del Mochuelo, que salvo la de la Rubia, son el resto de los documentos sonoros, aparecen jaleos con claras referencias a Granada, a su sierra, a sus monumentos, etc. Las letras utilizadas en la práctica totalidad de los cantes se centran en la Patrona de Granada, en la sierra, en la Torre de la Vela, en la Alhambra, en sus calles, etc. Obviamente, una letra nunca va a determinar la procedencia del cante, pero si nos atenemos a estas pruebas sonoras, la centralización de las letras en Granada da mayor peso a nuestros planteamientos. Por otro lado, una de las letras popularizadas tras la muerte de Chilares es la siguiente:

Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero la Peñaranda
Chilares el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

Esta letra situaría a la Peñaranda como gran cantaora de cantes cartageneros y no de malagueñas o *granaínas*, aunque esté documentado que las hacía. Algo que no cuadra a la hora de dar por válido que pueda ser este estilo una malagueña y menos de la Peñaranda es que en ninguna grabación de cilindros de cera ni de pizarra, registrados entre 1898 y 1955 (finalización de grabaciones de pizarra aproximadamente) aparece el nombre de esta cantaora. Ni como título ni como estilo aparece antes de 1967, cuando Enrique Morente la graba para la casa Hispavox. No es baladí esta cuestión para dar consistencia a un cante que no aparece en la discografía antigua durante casi setenta años. ¿Por qué en setenta años nadie echa cuentas a este estilo atribuido en la actualidad a la Peñaranda y nadie titula así una malagueña o cartagenera atribuida a esta cantaora? En este caso, la tradición oral desaparece hasta que aparece Matrona hablando de este estilo. Nunca antes aparecen datos en estos años que den solidez a esta teoría.

No se sabe si el maestro granadino dispuso de grabaciones de pizarra para aprender este cante. Según su biógrafo, Balbino Gutiérrez, fue su maestro Matrona quien le informó de la posibilidad de que ese cante fuera de la cantaora malagueña, como ya hemos apuntado. Todo indica que la versión que escuchó Matrona era la de La Niña de los Peines y no la del Mochuelo a tenor de las semejanzas entre ambas. Para aportar respuestas a esta cuestión resulta oportuno situar tanto a la Peñaranda como a los que cantaron esta malagueña y conocer las conexiones entre ellos.

Como dijimos anteriormente, hacia 1884 la Peñaranda fue contratada en el Café del Burrero. En aquellos años, el Mochuelo también vivía en Sevilla por lo que alternó en este Café y en el de Silverio durante varios años con todos los cantaores de la época. Se da la circunstancia que África Vázquez también trabajó y coincidió con ambos cantaores trayendo de su tierra un modelo de fandangos granadinos, prácticamente desconocidos en Andalucía occidental, hasta tal punto que una de las teorías más sólidas de la creación del cante de *granaínas* y medias *granaínas* de don Antonio Chacón pudo tener como base los cantes de África.

No es disparatado pensar que los cantes de los que hablamos ahora fueran realmente un modelo granadino y que la granadina los pusiera en circulación en los cafés cantantes sevillanos y otros los asumieran y los popularizaran. Un elemento que da coherencia a

esta hipótesis es la de que El Mochuelo, en sus grabaciones, tras hacer la supuesta malagueña de la Peñaranda, los remate con el fandango de África Vázquez. No cabe duda que esta hipótesis tiene mucha credibilidad. La respuesta, en este sentido es sencilla. África llegó a Sevilla con cantes de procedencia granadina; fandangos locales con ciertos aires folclóricos y/o abandolaos y los puso en circulación en los ambientes flamencos; los dio a conocer y los popularizó hasta llegar a ser interpretados por otros artistas y grabados en los viejos cilindros de cera. Tal fue la popularidad y aceptación de estos cantes que la Niña de los Peines los incluyó en sus primeras grabaciones junto a Montoya. La Peñaranda, como partícipe directa de los ambientes, los tomaría, los interpretaría y los engrandecería, posiblemente, pero en ningún caso serían de matriz propia. No así con otras opciones como las cartageneras.

Para seguir dando luz a estas hipótesis, queda analizar las grabaciones que se han rescatado. Antes de nada, se hace necesario responder a una cuestión meramente musical que dará pistas a la hora de abordar la escucha de las grabaciones mencionadas y nos situará con mejor precisión en lo que estamos analizando. A finales del siglo XIX, el acompañamiento por *granaínas* poco o nada tenía que ver con el que hoy se ejecuta, es decir, *ad libitum*.

Norberto Torres aporta pistas fiables sobre el toque por *granaínas* en tiempos de los cafés cantantes, antes de que Ramón Montoya desarrollara una línea que ha perdurado hasta hoy. El llamado toque por *granaínas* (modo de Mi sobre Si) era el que utilizaban los guitarristas para acompañar fandangos del levante andaluz como los verdiales de Juan Breva, la *granaína*, que no es otra cosa que un fandango 'abandolao' en sus inicios según el método de Rodríguez Marín y los llamados estilos de levante (en un primer momento conocidos como 'cantes de las minas') en la actualidad. Asumiendo esta afirmación, en los albores del siglo XX el acompañamiento era prácticamente el mismo para malagueñas, cartageneras, primitivas *granaínas*, fandangos, etc.

A modo de resumen, y tras las pruebas aportadas y estudiadas, se podría decir que estamos hablando de un cante que, a pesar de acompañarse por malagueñas, se encuentra en la estela de los fandangos de Granada, dados a conocer en los cafés cantantes por África Vázquez. Sin afirmar que fueran suyos, sí creemos firmemente que fue ella la que los difundió en los ambientes sevillanos y quien les dio notoriedad a finales del siglo XIX.



Rojo el Alpargatero

Nos queda en el aire una pregunta: ¿por qué este cante no se ha grabado en más de cincuenta años y cuando de nuevo es rescatado no se han tenido en cuenta las etiquetas ni las grabaciones de cilindro y pizarra para dar validez al estilo? Este hecho ha derivado en que se siga considerando este cante como malagueña de la Peñaranda. Resulta evidente que se dan diferenciaciones más que suficientes para justificar las diferentes denominaciones. Sin embargo, las *granaínas* que se cantaban en esos años no eran otra cosa que fandangos locales con aires abandolaos. De este modo, la hasta ahora mal llamada malagueña de la Peñaranda debería considerarse una *granaína*. Que se pueda cambiar el nombre, afianzado por la costumbre, será otro cantar.

(Agradecimientos a Mónica H. Muñoz.)

